]传统鬼怪文化与东亚电影的身份认同

——以中国、日本、韩国鬼怪类型片为核心

]陈林侠

在深受中国传统文化影响的东亚文化圈里，鬼神文化在构成本民族身份与想象方面曾起到重要作用。众所周知，源于祖先崇拜的鬼神文化以严密的系统、逻辑，不仅给原始初民们打上了明晰的地域性烙印，更以缺席而在场的方式为深陷困境的人们许下了一个因果善报的伦理诺言，有效地约束了社会人群的道德规范。法国学者格罗特说："在中国人那里……似乎死人的鬼魂与活人保持着最密切的接触……当然，在活人与死人之间是划着分界线的，但这个分界线非常模糊………鬼魂实际上支配着活人的命运。"(1)所谓"最密切的接触"、"支配"，透露出在敬畏基础上的人鬼相亲。

从现代的人性观来说，以鬼怪片为代表的非理性类型电影，在用超越现实的艺术想象映照现实人性缺陷这一方面上有着显著的优点。对此，胡克归结得好："如果没有非现实电影类型的开拓，至少还会造成几方面的不足。首先是对于人性的理解会造成偏差，难以充分展示人性恶的方面。其次难以表现人的深层欲望，反文化因素也就缺少更多的表现机会。再有就是在艺术形式方面难以更大地冲破视觉禁忌，造成视觉冲击力，使观众在精神上和艺术上更多地获得解放。"(2)在目前国内电影创作中，这三方面都是匮乏的。确切地说，由于鬼神文化与现代文明存在着严重的矛盾，传统鬼神因广泛的崇拜基础而具备较为完整的文化知识体系，到了今天却只能龟缩在藏污纳垢的民间，这在相当程度上致使鬼神类型电影的发挥空间日益狭窄；以批判迷信弘扬文明为己任的启蒙思潮彻底解构了鬼神的精神意义，同时也导致传统文化的面目日益模糊。这种情形在当下大陆的鬼神片中比比皆是。

一、中国鬼怪的尴尬：何处是家园

在过去很长的一段时间里，大陆鬼怪类型片是缺席的。个中原因在于，鬼怪文化在中国现代社会中难以获得存在的合法性。即便在目前的接受情境中，唯物论也仍成了鬼怪电影的创作障碍。鬼怪在失去了传统文化所造就的精神家园后，只能是一种无处告白的尴尬；国内鬼怪片摇摆于诸多类型，在凶杀、吸毒、枪战、情色等等类型元素中，鬼怪总是退居次席，仅是刺激感官的视听元素，而与深层次的文化传统无关。如上所说，鬼怪类型片之所以如此，关键在于在当代社会中分崩离析的鬼怪文化已经失去了精神崇拜的意义。从五四新文化运动到文化大革命，中国传统文化，尤其是被斥之封建迷信的鬼神文化遭受了多次打击。如果说五四新文化运动播撒了民主与科学，在知识分子群体广泛驱除了作为文化存在的鬼神阴影(在以科学破迷信的启蒙中，国民性批判与鬼神批判始终联系在一起)，从知识产生与传播的层面上，截断了鬼神文化承续扩散的可能；那

么，文化大革命极端粗暴的非学理形式则在观念形态划上了一条巨大的伤痕，严重亵渎了具有精神崇拜意味的鬼神文化，继而影响到当下社会的集体心理。当人们每每赞美高扬西方式的民主与科学的五四新文化运动，或者沉痛控诉给民族带来巨大灾难的文化大革命，往往疏漏了标志民族身份的文化传统被迫散落到民间角落的事实。然而很快，鬼怪们寄身的民间这一文化空间又遭致商业文化的鲸吞蚕食。伴随着90年代市场经济迅猛兴起，西方快餐式的大众文化进一步争夺瓜分文化市场，这导致本已独木难支的民间文化空间雪上加霜，毋庸讳言，同质化的全球想象严重威胁到传统鬼怪本已日渐窘迫的存身之地。

在这种情况下，大陆鬼怪类型片呈现的文化症候是复杂的。国内鬼怪类型片处于幼稚不成熟状态，这不能简单归因于电影审查的体制问题。近年出现的如《闪灵凶猛》、《凶宅幽灵》、《七夜》、《午夜惊魂》等鬼怪片在恐怖气氛、血腥场面的营造上，并不逊色于亚洲其他国家的鬼怪片，但是难以叙述一个具备文化意义的鬼故事，这就不得不令人深思。鬼怪类型片作为一种文化工业产品，所面对标准化的观众群体（the mass），在性别意识、知识结构、道德观念等等，与鬼神文化所寄身的民间俗众（the folk）已有较大的区别。与热衷传统鬼怪的香港恐怖片相比，大陆的鬼怪片显然有所不同。专门研究恐怖片的阿甘曾这样说："我是一个神秘主义者，相信有不可以科学解释的事，但我不喜欢缺乏根据的幻想，比如转世投胎的事，这太玄了，超出了广大观众的生活范围和理解范围。"[3]而事实上，鬼怪、幽灵、凶杀、报应甚至情色等内容恰恰是鬼怪文化的必要构成因素。正如此，困惑于怎样运用传统文化（甚至有些是糟粕的部分）参与现代的文化消费，当下的鬼怪电影难以建立起富有传统文化气质的鬼神叙事逻辑，出现了文化身份的混乱，具体表现为：

1、目前国内的鬼怪片一大难题就是寻找一个鬼怪出没的合理性空间。实际上，这是传统基于血缘相承的家庭向现代横向小家庭转换的结果。在传统观念中，"家是我们的生处，也是我们的死所"（鲁迅语），神秘的血缘关系在生死的衔接、容纳鬼怪上存在着广阔空间；而基于现代文明建立起的非血缘关系的小家庭从根本上缺少容纳鬼神的余地。因此，大多鬼怪片或者简单地设置一个偏离现代的边缘的自然空间，以时间停止流动保存了传统文化中鬼怪出没的合理性，如《闪灵凶猛》中探险者盘桓的古寨；或者以"现代人闯入旧家庭"的叙事模式，如《七夜》新婚回来的古宅，但如此绝缘于日常生活经验的假想空间难以引起观众的切身感触。

2、国内鬼怪片始终立足于阐释现代文明与传统迷信的启蒙主题，这导致影片内部存在着呈现鬼怪却又否定鬼怪的矛盾。现代性启蒙是五四新文化运动以来不断出现的社会意识，否定鬼怪存在的观念已成为一个最基本的常识，加之主流意识对鬼怪存在的否认，也使得鬼怪难以真正地扎根于当代社会。因此，国内鬼怪片主体部分虽然充斥着令人惊悚的鬼怪形象与声响，结尾却又回归到现代社会的现实逻辑上来，从根本上消解了整部影片重点渲染的鬼怪，如《闪灵凶猛》最后归结到保护自然生态的问题，而《七夜》中的鬼怪，既不是古代上吊的三姨太太，也不是源自现代冤死的妹妹云袖，这些只不过是虚张声势的装神弄鬼，影片所归结的制毒、贩毒、凶杀等现实社会问题严重羁绊了鬼怪片超现实的想象力，与《午夜惊魂》非常类似。这种否认鬼怪的存在，在一部鬼怪片中可能会用惊悚的视听效果遮掩了负面影响，但很不利于整个鬼怪类型电影形成特有的叙事逻辑。

3、笃信启蒙理性的当下中国以科学为发展大旗，一定程度上削弱了人类终极关怀的兴趣。如果说提炼、契合当下社会心理的热点、难题是类型电影叙事的根本，那么，我们不能不说，科学促使物质财富剧增的同时，也加剧了迷恋现世的享乐主义以及对死亡的恐惧，由此导致肤浅地理解鬼怪。鬼怪与死亡的联系，古已有之，《礼记·祭法》云："人死曰鬼。"这也是当下国内鬼怪类型最直接也是最主要的方式，鬼怪把死亡、恐怖钩连起来，但又由于鬼怪存在遭到根本否认，死亡与恐怖也失去了表达的力度。更值得注意的是，以鬼怪表达恐怖绝非传统文化的特征，人鬼相通、相亲同样可能形成最富魅力的文化亮点。《尔雅·释训》云："鬼之为言归也。"郭璞注引《尸子》云："古者谓死人为归人。"可见鬼怪绝非现代人想象得那么可怖。正如应锦襄先生所说："中国早期关于鬼怪的叙述文体，虽是以志怪为主，但简单朴质，没有产生令人毛骨悚然的恐怖。当它们沿着唐代传奇发展成为很完美的小说时，更不以恐怖为审美感情……恐怖必然会破坏那含情脉脉的使人深思

的愉悦与哀伤的境界。”[4]鬼怪理解的狭隘化把鬼怪与性爱相连的传统元素也割舍掉了。《七夜》在表现新婚夫妻亲热时的羞涩与犹豫(从演员到镜头语言,都是如此)足以证明。的确,在传统文化的精神格局中,“鬼神世界提供了一个自由的文化空间,一个可以恣意泼洒才情的地方。中国作家可以借助鬼神世界表达自己的带有异端色彩的思想,或在非现实的面罩掩护下,淋漓尽致地表达对现实的挞伐,发泄自己对现实的不满。”[5]鬼怪类型片尽管是“曲折的现实倒影”,但毕竟也是表达现实之一种策略,从这个角度说,对现实生存与死亡体验的匮乏,也促使了国内鬼怪类型片的苍白单调。

二、日本鬼怪类型:透视现代人性的曙光

当我国鬼怪片较多地把叙事视点限定在成人的时候,日本鬼怪类型电影则将视点控制在未成年人身上(尤其是中小学生),虚拟的鬼怪世界在学校这样一个传播现代知识的场域中出现,恰恰利用了知识理性在滥觞时虽触及到神秘的生命存在而又充满困惑的矛盾性。《午夜凶铃》中那盘贞子复仇的录像带首先就在学校中流传开来,血腥而诡秘的《情杀》主要叙述学校里那群青春而敏感女生的情爱故事,《学校怪谈》从影名上就标示出学校这一特殊场合。日本鬼怪片把学校设定成鬼怪出没的领域,又把传播知识的老师们排除在外,对深受神秘力量支配的学生无力援助。这表现出日本鬼怪类型片一方面充分利用儿童强烈的好奇心与不堪惊吓的脆弱心灵,迅速地将恐惧害怕传达出来,以极具传染的力量,形成让成年观众恐惧的氛围;另一方面,这种处理将传统鬼怪文化的恐怖特征发挥得淋漓尽致,社会关系简化后的孩童们与成人隔离开来,以弱小群体在巨大能量面前的孤立无援构成了一个人类存在的文化隐喻。

尽管日本鬼怪类型片将叙事视点限定在未成年人上,但是又大多将审美诉求拓展开来,延伸到成年的世界。这种矛盾的定位反映了深具传统文化特征的鬼怪文化积极融化现代文明。之所以限定在未成年人的叙事视点,因为孩童思维具有人类早期的混沌特征,能够真实保存与还原传统的鬼神观念,给鬼怪的出现与存在留下颇具说服力的叙事空间;而观众诉求点之所以能够拓展,就在于已成传统的鬼怪类型片持久地刺激、保存散落在当下社会群体中的鬼神崇拜,积极回应传统的鬼文化,体认独具特色的民族身份。我们知道,日本鬼怪借用佛教中牛头马面、罗刹夜叉等形象,狰狞而恐怖,生性尤其残暴,一出现就以吃人为特点,与中国传统文化中人性化的鬼怪存在很大差异。值得一提的是,在日本现代社会中,物质高度发达,科技理性日益昌明,单纯的鬼神恐惧以及承载其上的祖先崇拜、生殖崇拜等传统鬼文化有所淡薄,而形貌狰狞、丑怪的鬼则在现代人心灵深处唤醒了一种原始的淳朴可爱之感。在许多地方民俗中,鬼起到赐福于人,监督行为的作用。显然,在现代科学观念疏离与间隔后,传统鬼文化令人恐怖的一面逐渐置换成祛除功利后的审丑愉悦。日本学者高平鸣海在《鬼》一书中提到,“我其实喜欢鬼,虽说鬼有各种各样,但他们拥有强大无比的力量,即使最后被打败的鬼,其形象也十分纯洁。”[6]应该说具有相当的代表性。

照此逻辑,日本动画片出现大量的鬼怪内容是理所当然的事情。《千与千寻》就是典型的例子。从类型上说,这部动画片无可争议地属于鬼怪片类型,宫崎骏表现出了令人惊叹的想象力,无论从影像的空间造型上,还是整部影片的叙事逻辑,严格遵照传统文化的鬼怪体系,如以隧道将阴阳世界分割,契合古代洞天的空间观,环绕四周的冥河、高崛的奈何桥、日息夜作的习惯以及父母因贪吃而成为猪,均符合佛教对地狱的设置。与此同时,电影叙事也遵照传统鬼怪逻辑:人类误入鬼神领地触犯禁规、遭致惩罚,而人格亮点最终解除魔法重归人间。影片中拯救父母、突现孝道的传统伦理(从一定程度上说,《千与千寻》与传统鬼戏《目连救母》有着相似之处)在日本现实题材的影视剧中难以见到,而《千与千寻》将之融合在儿童题材,具有相当的合理性。在千寻身处厄境时,善良、坚韧、勤俭、谦敬等传统道德是解决问题的关键。应该说,日本的本土文化借助儿童、鬼怪题材获得了极其生动的表达。当然,这并不是说《千与千寻》就只有传统文化,影片在传统鬼怪叙事的框架中融合了现代人性观,千寻与小白的情感契合冲淡了传统孝道的伦理色彩,主体部分两人的交往过程被编导释读为一段在互助过程中浪漫唯美的爱情,而这打动了无数年轻人的心。

弱化道德观念导致因果报应的传统叙事链条松懈,好人善报的观点已大为改观。如《情杀》中大方

热情的田中并未因为良好的道德素养而获得善报的结果,相反她也在众人面前自杀殉情,极为惨烈;而罪魁祸首的柴山武彦与情人在死去后也并未受到恶报,这与传统鬼怪片就完全不同了。再如《午夜凶铃》中冤死的贞子是报怨复仇的恶鬼,然而在报复中完全不顾对象善恶的道德区分,在相当程度上质变成一场鬼与人的战争,因此《午夜凶铃》的第二部就逐渐滑向了科幻类型(贞子的录像带之所以具有杀伤力,是因为带有易于传播的病毒),偏离了传统鬼文化匡正道德、监督行为的功能轨道。而从影像叙事看,利用鬼怪文化的神秘、诡异、恐惧、尊崇等传统的心理惯性,在视觉效果、氛围苦下功夫,这可算是日本鬼怪类型电影历来的一大特点,然而伴随着社会观念的现代改变,也出现了祛除鬼怪恐惧、增强人鬼相亲的倾向,以个人成长的类型来拓展单一审美效果,使之逾越单纯宣泄恐怖、绝望等心理的藩篱,呈现出坚强而自信的现代人性观。《情杀》联系阴阳两界的是绿子与尼之介相约路旁小庙的承诺,由于这承诺使已然发疯的绿子与母亲从病院逃出,与尼之介相会,也才引发学校这一场血腥的恋爱悲剧。《学校怪谈》也以承诺的方式实现故事的逆转。因此,毫不夸张地说,注重人格尊严、个人独立的现代人性观对日本鬼怪片的改写,具有相当的文化表征意味,从人鬼相斗到人鬼相亲,富有魅力的现代人格在鬼怪类型片中崛起,暗示了西方现代文明在日本强劲增长的态势,积极促进了当下日本大众对本民族文化身份的认同。

三、韩国鬼怪类型:回归传统的现代

众所周知,韩国影视剧自由地穿行于注重传统人伦道德与现代文明之间。这突出表现在以《我的野蛮女友》为代表的青春偶像片,时尚的消费、靓丽的容貌、张扬的个性使之载负着清晰的现代感,而在都市现代的面具下,仁厚、含蓄、专一等传统道德形成最令现代人怦然心动的人格亮点。与电影相对,韩国电视剧尤其是家庭亲情剧,如《澡堂老板家的男人》、《爱情是什么》、《看了又看》、《人鱼小姐》等等,充裕地传达现代家庭中的传统文化品格,以传统家庭的伦理观照现代社会中小家庭的缺陷。应该说,执守本土题材、关注本土道德观念,形成了旗帜鲜明的文化个性,这是韩国影视剧成功的关键,从中可以透视出民族强烈自尊与自信。简单地说,物质繁盛,经济腾飞,生活水平的提高,不仅为韩国现实题材的影视剧叙事提供了坚定的本土立场,为观剧者提供了现代的消费想象,而且,现实的成功使影视剧编导们在表现如上信息时无比自信,民族自豪感油然而生[7]。与日本电影一样,韩国影视剧对当下韩国民众体认、增强本土的文化身份有着十分重要的作用,甚至伴随着韩国影视剧在整个亚洲文化市场的猛进如潮,韩国本土文化弥散开来,乃至刺激了亚洲的文化自觉。有论者就认为:"韩国电影如今已从单方面的观赏、娱乐,变成东方意识自我认识的桥梁,在亚洲,正担负着更加宽广的文化使命。"[8]应该看到,韩国影视艺术的崛起与强化本土的文化身份有着十分密切的关系。

尽管与青春偶像片相较,韩国鬼怪类型片在观众票房以及艺术成就上有所逊色,但近年来也有了很大的突破。青春偶像片强调容貌靓丽、个性张扬的现代特点,但又以传统儒家中和的美学原则,强行控制激情的迸发:传统与现代出现一种交织复杂的状态。相对说来,鬼怪类型片中的传统与现代交锋则简单得多,它无意表达传统与现代的复杂性,而重在体认鬼怪所承载的传统文化。我们完全可以想象得到,在目前韩国类型电影(包括大量的文艺片)积极体认、严格遵循本民族文化身份下,具有悠久传统的鬼怪必将进入电影,鬼怪类型片迟早都会焕发出令人惊悸震颤的审美效果。如近年来就集中出现了如《指甲》、《圈套》、《女校怪谈》、《退魔录》以及《凶咒》等等一批鬼怪类型片。应该说,《红眼》(导演金东斌)更是成熟地运用大光比的布光、低色调、不均衡构图,空洞的车厢对人类的挤压等等黑色电影的影像风格;并且,影片充分发挥了声响效果,如偶然响起令人悚然的火车汽笛声,这显示出韩国鬼怪类型片的导演们已经成熟地运用鬼怪类型的诸多元素,在形成惊悚的视听效果方面,即使与擅长营造恐怖气氛的日本鬼怪片相比也毫不逊色。

与日本鬼怪片不同的是,韩国鬼怪类型片叙事结构更具有强烈的传统鬼怪文化色彩,现实的人与想象的鬼怪形成了一种明显的比附关系。如果说日本鬼怪片一方面遵循并强化传统文化中的鬼怪观念(如凶狠的恶鬼形象),另一方面又以日常理性获得了审美距离,形成颇具现代意味的审丑效果;那么,韩国鬼怪片则始终沿循传统鬼怪文化的发展轨道,

以作为文化观念而存在的鬼怪监督并规范着人类的思想观念与行为举动。如上所说，日本鬼怪片注重以现代人性观改写传统鬼怪囿于人伦善恶的叙事逻辑，而韩国鬼怪片更强调传统鬼怪文化中的道德因素。

韩国鬼怪类型片注重鬼怪与人类的比照关系，深入挖掘了多重的鬼怪空间。这与我国传统小说颇有相似之处，"开拓或者更确切地说臆造了一个幻想的、虚妄的鬼神世界。这是一个神奇、神秘的世界，是一个想像或幻想的空间，同时也是一个文化的空间或符号的空间。它与人世构成了相互对立、比照、对抗、互补等多重关系。"⑼只有具有某种特殊性的人才能进入这个臆造的鬼怪空间，并与之交流、解决现实的困境。如《死亡幽灵》中建筑在中央博物馆地下的迷宫，是鬼怪亡灵出没的地方；而故事情节也曲折反映出韩国民众敌视日本军国主义的事实，表达了立足本土的历史记忆和文化特性。而在发达科技的事实影响下，现代网络的虚拟空间也给传统的鬼怪提供了广阔的生存空间，如《血瞳》中，玛丽妇科门诊网站成为死亡网站，点入者均死亡。需要注意的是，这两种全然不同的空间是怎样在韩国鬼怪片中叠加在起来，又是凭借什么获得文化黏合力的呢？依靠的就是神秘的时间。如《红眼》中，现实中的列车把凶杀、恋人情感冲突组建在一起，形成了较为清晰的现时叙事；并以阴暗的色调、空荡荡的空间、诡秘的行动，在同一列火车中又划分出另一个臆造的鬼怪空间。现实与鬼怪空间利用时间的相似性叠加在一起，用快速推拉的镜头、闪白等方式模拟主观幻觉，以身体与灵魂分离的传统鬼怪逻辑为依据，挣脱出肉身的灵魂进入了鬼怪的幽灵空间。这在韩国鬼怪片中屡屡可见。混淆人鬼的空间叠加迷惑了观众，增加了观赏的难度，并且也确定了以现实与鬼怪的空间分离而使故事出现了终止的逻辑基础。时间的另一个神秘性表现，就是循环往复的时间倒流，说到底，这种循环时间观是原始初民在四季轮换的时间经验中积淀下来的，给传统鬼怪文化的确立提供了重要的日常生活经验，也给韩国鬼怪片热衷的生命复活主题提供了叙事逻辑。如《笔仙》中火烧惨死的金仁淑借助同样被烧死的母亲贞英而重获生命；《血瞳》的"以复活代替被爱"的宣言，真切而愤怒地呈现了当下社会的缺陷。如果说前者是铭刻了农村形态对女性的歧视，强烈批判了基于男权意识的学校教育，那么后者揭示了当下社会爱情的脆弱性，尤其表达了对追求事业、而缺乏道德责任感的男性愤怒之情。不仅如此，循环的时间观也被积极吸纳到电影的叙事中。如《死亡幽灵》以鬼怪追踪张德熙的画面循环出现，分点介绍朋友的死亡，新颖而独到地组织了不同时空的画面，一片诡秘的死亡气氛由此扩散开来。

综上所述，韩国鬼怪电影的传统道德烙印在东亚电影群落中是十分清晰的。它既不同于国内仍处于起步阶段的鬼怪片，在失去传统文化的支持后，叙事最终回落到现实社会，鬼怪仅仅成为了确证唯物主义的变相注脚；它也不同于日本鬼怪类型片以传统的鬼怪文化来注解西式的个人主义，以别样的人性风景，窥见西方文明侵蚀的蛛丝马迹。对于我们来说，执守本土意识的韩国鬼怪电影，在体认民族文化身份、呼唤民族自信心方面具有重要的意义。韩国电影之所以如此，与国民道德教育密不可分，正如有学者所说："纵观各国青少年道德教育，韩国是其中体系最为完整、与本民族文化结合得最为紧密的国家。韩剧的编剧、导演、演员都是在这种文化环境中成长和熏陶出来。这也无怪乎作为流行文化产品的韩剧承载了那么多的传统伦理美德，反过来对素以文明大国、礼仪之邦的中国观众进行了某种程度的道德教化。"⑽从呼唤本土意识的角度上说，这给当下文化身份混乱的中国电影以重要启示。

注释：

⑴ 列维·布留尔：《原始思维》第296-297页，商务印书馆1987年版。

⑵ 胡克：《中国内地类型电影经验》，《电影艺术》

⑶ 王迅：《中国恐怖片的"恐怖"极限》，《周末》2004年3月31日。

⑷ 应锦襄：《中国鬼怪文化与小说》，《福建商业高等专科学校学报》2005年第2期。

⑸ ⑼ 刘登阁：《中国小说的文化空间和文化格局》，《人文杂志》2003年第3期。

⑹ 参见王鑫《中日两国鬼文化差异之探寻》，《北京工业大学学报(社会科学版)》2005年第5卷增刊。

⑺ 相关论述请参见拙文《论当下韩国电视剧的审美悖论》，《北京电影学院学报》2006年第2期。

⑻ 钱有珏：《影坛"韩流"之启示》，《中国新闻周刊》2004年12月13日。

⑽ 赵建华：《韩剧与道德教化》，《现代传播》2005年第6期。

(作者单位 武汉大学文学院/浙江传媒学院)